Rok V Lipiec 1935 Nr. 7

Wiadomości Fotograficzne

Pismo, poświęcone wszelkim dziedzinom fotografji amatorskiej



„Żniwa" H. Andrzejkowicz, Garwolin





BŁONA FOTOGRAFICZNA WSZECHSTRONNIE DOSKONAŁA

„ALFA“ — BYDGOSZCZ

Wiadomości Fotograficzne

Pismo poświęcone wszelkim dziedzinom fotografji amatorskiej

ROK V **LIPIEC 1935** **NR. 7**

WODA, JAKO CZYNNIK FORMOTWÓRCZY KRAJOBRAZU

W zależności od klimatu, położenia geograficznego, od wzniesienia nad poziom morza i od pór roku, czynniki formotwórcze krajobrazu mogą być różne. Jakiekolwiek by one nie były, to dominującą rolę gra zawsze niebo, jako czynnik stały, towarzyszący wszelkiemu krajobrazowi i jako miejsce, z którego biją promienie naturalnego ź r ó d ł a światła. Niebo, jako stały element krajobrazu, posiada jednak wielką zmienność w wymowie, dzięki rozmaitości ochmurzenia, zależnej również od warunków klimatycznych i geograficznych. Niebo może być tematem głównym obrazu, ale w największej ilości wypadków stanowi ono tło dla przedpola i średniego planu.



„Krajobraz poleski“ *Dr. A. M. Wieczorek, Zakopane*

Pierwsze plany krajobrazu, które zazwyczaj urastają do znaczenia tematu głównego, mogą być równie dobrze wykładnikiem pierwotnej dzikości krajobrazu, jak i jego ujarzmienia przez człowieka. Praca ludzka, o ile jest prymitywna, nie zmienia zasadniczo krajobrazu, jednak wszędzie, gdzie znajdują się większe skupienia ludzi, wywiera swój wpływ na kształtowanie pierwszych planów. Czy to będą wyrąbane połacie lasów, czy wiejskie zabudowania, czy łany zboża, czy kładki przez rzekę, zawsze to już są wtórne objawy krajobrazu, który w pierwotnym stanie nie zna podobnych urządzeń.

W warunkach polskiego krajobrazu do najważniejszych czynników formotwórczych zaliczyć trzeba obok nieba, lasy i wodę. Posiadamy jeszcze stosunkowo wielkie obszary leśne, jednak lasy wypełniają zazwyczaj średnie plany na-

szego krajobrazu. Na pierwsze plany wybija się natomiast bardzo często woda, pod postacią licznych jezior na Wileńszczyźnie, na Polesiu, w Augustowskiem, na Pomorzu i w Tatrach. Charakter tych wód naszych bywa tak rozmaity, że warto temu tematowi poświęcić kilka uwag.

Woda jest w ogólności jednym z najbardziej fotogenicznych elementów każdego krajobrazu. Czyto będzie rzeka, stawy, jeziora, czy morze, zawsze gra woda refleksami toni, które są w stanie ożywić najbanalniejszy skądinąd motyw i użyczyć mu koniecznej plastyki. Dlatego okolice, pozbawione wód, uważać trzeba za uboższe pod względem możliwości fotograficznych, a więc i za trudniejsze do artystycznego zobrazowania. Woda — wszystko jedno, gdzieby się znalazła — jest często ostatnią ucieczką fotografa przed jałowością motywu i nawet przed brakiem słońca. Bo nawet wtedy, powierzchnia wody, badana pod światło, wykazuje o wiele więcej swoistej plastyki i ruchliwości, niżby się mogło wydawać z pozorów. Gdy cały krajobraz zdaje się tonąć w bezruchu i ciszy, jedna woda nie przestaje żyć. Gdyby nawet zmartwiała na chwilę, możemy ją bardzo łatwo ożywić przez wrzucenie jakiegokolwiek przedmiotu.

Wystarczy porównać nizinę mazowiecką i poleską, aby mieć pojęcie o tem, czem jest woda dla krajobrazu i jak dalece może wywrzeć na nim swoje piętno. Tensam wiatr, który w okolicach, ubogich w wody, jest dla charakteru krajobrazu bez znaczenia, staje się na Polesiu, lub w Tatrach, twórcą najpiękniejszych wodnych efektów światłocienia. Zmienność tafli wodnej uderza bogactwem nastrojów tem większem, że woda odbija całe otoczenie i przedewszystkiem niebo. Stąd prosty wniosek, że najciekawsze efekty uzyskuje się przy zdjęciach pod światło, choćby światłem miało być samo słońce na wodzie. Ale i bez słońca, gdy każdy krajobraz jest płaski i bez wyrazu, pejzaż z wodą wykaże swoje wielkie zalety, zwłaszcza przy mglistej pogodzie, lub w burzowym nastroju, gdy fala jest wielka i bije o brzeg.

Jeśli idzie o polskie wody śródlądowe, to wątpię, czy gdziekolwiek możnaby znaleźć lepsze tematy, jak w Tatrach i na Polesiu. Wody poleskie i tatrzańskie, to dwa różne, a jednakowo piękne światy. To zarazem wiecznie żywe i interesujące fotograficzne tematy, czekające na tych, którzy je zdobędą w indywidualnem opracowaniu. Zaś praca nie jest tak łatwa, gdyż technicznie równoznaczna jest z opanowaniem wielkich kontrastów, przy równoczesnem zachowaniu naturalnej perspektywy powietrznej i niedopuszczeniu do nadmiernej solaryzacji świateł. Solaryzacja, która w wielu wypadkach jest dobrodziejstwem artysty-fotografa, tutaj doprawadzić może do niepożądanych zaszarzeń. Trzeba zawsze pamiętać o tem, że woda nie znosi brudnych świateł. Ich efekt można natomiast znakomicie podkreślić zmiękczeniem w czasie zdjęcia, przez użycie odpowiedniej siatki, lub soczewki.

W pozytywie trzeba bezapelacyjnie oddać pierwszeństwo technice powiększeń i to możliwie bez uciekania się do papierów o powierzchni ziarnistej. Gradację papieru bromowego należy bardzo skrupulatnie dobierać i często nie obejdzie się bez prób w tym kierunku. Próby niewłaściwe prowadzą do ujemnych rezultatów, ponieważ woda szczególnie jest czuła na nieodpowiednie traktowanie w technice fotograficznej. Widziałem zdjęcia poleskie z wodą, opracowane metodą wtórnika papierowego, które byłyby zupełnie dobre, gdyby nie zatracono w nich charakterystycznych efektów wody przez zastosowanie nieod-

powiedniej techniki pozytywu. Woda musi błyszczeć i bić w oczy blaskiem, albo musi grać najsubtelniejszemi odcieniami toni, do tego zaś najbardziej się nadaje w pozytywie technika artystycznego powiekszania (bromu). Można sobie pozwolić na odstępstwa od tej zasady, gdy woda jest w obrazie tematem drugorzędnym, gdy jest tłem dla portretu w plenerze, gdy nie wyznacza obrazowi najwyższych świetlnych elementów. Gdy jednak refleks światła na wodzie stanowi oś kompozycji, to niema dość subtelnej techniki pozytywowej, któraby w oddaniu blasku dorównać mogła bromowi.



„W górach" *Inż. E. Cienciała, Ustrzyki*

Technika bromu ma to do siebie, że wymaga nienagannego, a w zdjęciach z wodą szczególnie starannie zmodulowanego negatywu. I tutaj szczególnie przydatna okazuje się technika wywoływania filmu w puszce typu „Correx", przy zastosowaniu wywoływacza metolowego z boraksem, zawierającego wielką ilość siarczynu, pozbawionego natomiast zupełnie dodatku bromku potasu*). Wywoływacz tego typu doskonale wyrównuje kontrasty, nie dając mdłych negatywów. Jest rzeczą ciekawą, że czas trwania wywoływania ma — przy użyciu tej metody — wpływ na ogólne krycie negatywu, ale kontrasty nie potęgują się ponad miarę. Skutek jest ten, że przedłużenie wywoływania nie niszczy zdjęć, które po ostrożnem osłabieniu w osłabiaczu Farmera nabierają klarowności i nadają się doskonale do powiększeń.

Nakoniec warto zwrócić uwagę na dwa główne typy zdjęć, mających za temat wodę: Zdjęcia, wykonywane z brzegu i zdjęcia z łodzi, lub statku. W zależności od tego, czy fotograf pracuje na lądzie, czy na wodzie, warunki pracy znacznie się zmieniają. O ile z lądu możliwe są zdjęcia statywowe kamerą dawniejszego typu, o tyle na wodzie, w sporcie kajakowym, w żeglarstwie, minjaturowa kamera na film kinowy jest narzędziem bezkonkurencyjnem zarówno dla artysty, jak krajoznawcy i zaawansowanego w fotografji sportowca. Sport, jako ważny czynnik kultury fizycznej, łączy się doskonale z poczuciem plastycznem, jako odpowiednikiem duchowym jednostki, która, będąc w podobny sposób ukształtowana, może się stać pełnym wyrazem radości i harmonji życia.

Dr. Antoni Wieczorek, C. F. K. P., Zakopane.

---

*) Autor używa metolu z boraksem według przepisu Inż. Daniewskiego, w 3-krotnem rozcieńczeniu. Czas wywoływania filmów: Alfa „Super-Omega" 20—25 minut, Agfa „Superpan" i Perutz „Perormia" 12—15 minut, przy temperaturze około 18°C.

NIEZNANY MOTYW... NAD DROGĄ...

Istnieje specjalny typ obrazu w sztuce, dwumiarowy, jakby to można nazwać — polegający jedynie na linji i jej komponowaniu. Jest to tak zwana ornamentyka. W fotografji artystycznej zupełnie prawie nieznana, poza nielicznemi wyjątkami fotografiki niemieckiej t. zw. „nowej rzeczowości", gdzie kilku artystów fotografów stworzyło kilka obrazów o motywie ornamentacyjnym mającym przeważnie za temat (zresztą najłatwiejszy) rytmikę powtarzających się cieni z tego samego przedmiotu. Wszystko to było jednak dość sztywne i nieciekawe. Tymczasem przed współczesnymi fotografami (dosłownie przed wszystkiemi fotografującymi) leży sobie odłogiem (i to naprawdę dosłownie) przebogata dziedzina, niewyczerpany temat, motyw wprost cudowny, skromny przez nikogo nie zauważony, nieznany...

Człowiek w swoim zapale zdobywczym, Pan świata jak się sam ciągle nazywa, przywykł zgóry patrzeć na wszystko, co nie przewyższa go wzrostem. Przywykł niszczyć drogi jadąc rozparty w wygodnym samochodzie, okrywając kurzem przydrożne anemiczne drzewa i maleńkie w rowie przydrożnym rosnące... chwasty. I taka to już ironja losu, że właśnie te małe, pokryte kurzem roślinki niezauważone przez człowieka któremu się spieszy nawet w poszukiwaniu motywu fotograficznego, są tym motywem o najwyższej wartości — bo wartości jeszcze niewyeksploatowanej...

Chwast przy drodze. Ja bynajmniej nie żartuję! Wystarczy tylko uważniej mu się przypatrzeć aby się o tem przekonać. Cóż za bogactwo kształtów, linij, barw, światłocienia... Jest ich dosłownie tysiąc odmian. Każdy, jeden od drugiego różni się poprostu wszystkiem, różni się zasadniczo. Nic się nie powtarza, chyba tylko zielony kolor. Ale to nas nie obchodzi. Fotografa interesują tylko kształt, linja i światło. I dlatego to jest tak bardzo w swojej skromności — fotogeniczne.

Interesuje wszystkich. Fotografa amatora (któremu z racji porządku alfabetycznego przyznajemy pierwsze miejsce) fotografa artystę, przyrodnika, (przedewszystkiem) naukowca, lekarza i t. d. Zdjęcia takie, zwłaszcza w kolekcjach, ugrupowaniach według gatunków, nabierają nieocenionej wartości. Posiadają także moc piękna o jakim nie możemy mieć nawet w przybliżeniu, żadnego wyobrażenia. Ich przebogata, właśnie ta wspomniana na początku ornamentyka zdumiewa, fascynuje. U widza wywołuje zachwyt, niedowierzanie, że takie cuda rosną po naszych podwórkach, wspinają się po murze, wyrastają z kurzu drogi...

Fotograf poważnie zajmujący się fotografją może wybrać dwie drogi. Fotografować je plastycznie, to znaczy zupełnie normalnie z zachowaniem perspektywy i t. d., lub może je zdejmować fragmentarycznie z podkreśleniem ornamentu a z pominięciem perspektywy. To ostatnie jest ciekawsze i bardziej wdzięczne. Oczywiście, że trzeba wybierać tylko najciekawsze okazy, bo nie wyobrażam sobie aż tak nierozsądnie zapalonego fotografa, któryby we wszystkich kątach podwórka stawiał statyw z aparatem i fotografował wszystkie chwasty po kolei. To oczywiście nie miałoby sensu.

Wyposażenie: Konieczne rekwizyty, to statyw i kamera z podwójnym wyciągiem. Płyta czy błona w najlepszym gatunku. Bezodblaskowa i ortochromatyczna. Lepiej: uczulona także na barwy czerwone. Wybieramy dzień sło-

neczny, możliwie bezwietrzny. Zabieramy arkusiki grubszej tektury, które stawiamy o ile to jest konieczne w ten sposób, aby ochronić fotografowaną roślinkę przed poruszeniami wiatru. Żółty filtr, wężyk do migawki.

Zdjęcie. Cała trudność polega na ustawieniu takiego zdjęcia na ostro na matówce. Ponieważ wchodzą tu w grę płaszczyzny, a odległość objektywu od przedmiotu fotografowanego jest dość mała, zatem trzeba bardzo uważać, aby całość była ostra, czego szczególnie ten temat wymaga stanowczo. Zwłaszcza kiedy ma służyć do celów naukowych, zdjęcie musi być ostre, wyraźne i kontrastowe. Dlatego wspomniałem już, że najłatwiejsze są tutaj zdjęcia fragmentaryczne, dwuwymiarowe, gdzie fotografuje się tylko część rośliny, jedną jej odnogę, liść czy kwiatek, wybierając dla nich odpowiednie, spokojne tło. Jeżeli fotografujemy całość rośliny, nastawiamy na ostrość jej środek i wtedy skręcamy tak silnie przysłonę, aż wszystkie partje obrazka stają się ostre. Naświetlenie następuje po wyłączeniu migawki, koniecznie wężykiem, aby uniknąć wstrząsów, długość naświetlenia musi być wypróbowana drogą kilku prób (najlepiej), aby była doskonale utrafioną, gdyż tylko poprawnie naświelone zdjęcia mogą być ostre i wyraźne. Wywoływanie wyrównawcze!



„Wiatraki w Osiecznej" *W. Tokarski, Inowrocław*

Dalej normalnie, z silnem podkreśleniem przy kopjowaniu subtelnych przejść od świateł do cieni. Zatem papier raczej miękko pracujący.

Z dużego zbiorku takich zdjęć możemy sobie założyć album, kopjując w tym celu równej wielkości kopje i na tym samym papierze. Taki „fotograficzny zielnik" jest jak dotąd, zupełną nowością i może oddać olbrzymie usługi nauce, o ile oczywiście zapoznamy odpowiednie instytucje z naszemi pracami w tym kierunku. Na początek radzimy zdjęcia takie robić narazie dla siebie i najlepsze z nich przysłać naszej Redakcji do oceny. Potem zastanowimy się wspólnie co dalej z nimi zrobić.

Konrad Hoffmann, Poznań.

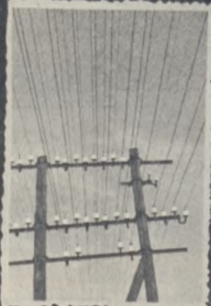






















KĄCIK KRYTYCZNY

„Świteź" p. J. Łubińskiego pokazuje nam wprawdzie niezmierzoną płaszczyznę wodną, ale przez brak brzegu, nieostry rysunek fal i zbyt silnie stonowane niebo nie robi wrażenia harmonijnego. Przez brak brzegu lub jakiegoś przedmiotu o znanej wielkości zatraca się proporcja ogromu wodnej przestrzeni.

„Narcyzy" p. W. Tokarskiego z Inowrocławia są pięknem zdjęciem kwiatów o dobrze oddanych szczegółach. Lepiej tylko byłoby, gdyby trzy największe kwiaty były ostrzejsze, dwa zaś mniejsze, w profilu ujęte, raczej nieco cofnięte w tył.

„Kwiaty" p. K. Szmaragda są zbyt drobne i dlatego roztapiają się w obojętnem tle. Lepiej jest brać kilka tylko kwiatów i zdejmować je zbliska, niż obejmować cały bukiet wraz z flakonem.

„Przedwiośnie w Łucku" p. B. Kunigiela z Białegostoku pięknie oddaje spokojną toń wody i resztki śniegu z lodem na brzegach. Nieco za czarny natomiast jest sam brzeg i dalekie budynki.

„Lektura" p. Waberskiego z Poznania jest dobrem zdjęciem typu „table top", jak je nazywają Anglicy. Ustawienie lalek pomysłowe, oświetlenie i techniczne wykonanie bez zarzutu.

„Telefon" p. Tokarskiego z Inowrocławia jest przykładem zdjęcia w typie „nowej rzeczowości". Lepiej byłoby ująć gniazdo izolatorów zbliska i dać tylko mały fragment niniejszego obrazka, należycie powiększony.

„Kopuła kościelna" p. B. Staniszewskiego z Kowla jest również obrazem tego samego typu, wzorowo technicznie wykonanem, pozatem jednak zupełnie zagadkowem, gdyby było bez podpisu.

„Portret" p. J. Wernera z Poznania jest wzorowem opracowaniem tego tematu. Oświetlenie i wyraz twarzy, technika bez zarzutu, sposób ujęcia wskazuje na technikę zawodowego fotografa-portrecisty.

„Na żnińskim jeziorze" p. St. Mirackiego ze Żnina jest dobrem zdjęciem sylwetowem. Nieco zbyt masywna sylweta pierwszoplanowej łodzi i nieco ciężka figura siedzącego wioślarza zmniejszają wartość obrazka, któremu dodaje znowu uroku ładnie opracowana woda i stonowane spokojne niebo.

„Lalki" p. K. Szmaragda byłyby dobre, gdyby należycie autor był ujął wycinek i ostro nastawił motyw główny, którym są właśnie lalki, a nie poręcz łóżka, która jest w dodatku zupełnie na obrazku zbędna. Obrazek jest zanadto ucięty w dole i dlatego leżąca lalka jest nieodpowiednio ujęta.

„Wnętrze" p. B. Kunigiela z Białegostoku jest najlepszym obrazem naszej dzisiejszej tablicy. Wzorowa technika zdjęcia i dobre ujęcie, należyty wycinek, wszystko to składa się na całość bez zarzutu. Zdjęcie to pokazuje możliwości, jakie otwierają się przed amatorem nawet w najskromniejszem mieszkaniu, w najbardziej słotny dzień, przy użyciu najtańszego aparatu z najsłabszym objektywem, bo przecież jakość tego rodzaju zdjęć nie należy od sprzętu, a tylko od właściwego ustawienia motywu i należytego naświetlenia.

TECHNIKA ZDJĘCIA MINJATUROWĄ KAMERĄ

Kamera minjaturowa istnieje dziś nietylko w postaci kosztownej „Leiki" czy „Contaxa", ale także i jako najtańszy aparat pudełkowy, t. zw. „box", znajdujący się w rękach szerokich kół amatorów.

Mały format zdjęcia (przeważnie 3/4 lub 4,5/6 cm) i traktowanie aparaciku tego jako zabawki prowadzi do lekceważenia wyników pracy, która może bardzo poważnie odbiegać od chwilowej rozrywki, gdyż nawet najtańszy mały „box" daje przy zastosowaniu odpowiedniej techniki wyniki wysokiej klasy. Ale technika ta odbiega znacznie od systemu pracy stosowanej przy dawnych „klasycznych" formatach amatorskich 6,5/9 i 9/12 cm i dlatego ten, kto nie pracował poważnie w dziedzinie fotografji amatorskiej, nie potrafi nawet wskazać młodemu adeptowi właściwej drogi, choćby sam był dobrym fotografem.

Dlatego zadaniem mojem będzie wskazać metodę pracy, mającą jako punkt wyjścia mały negatyw, formatu choćby 3/4 cm, a jako cel obrazek wielkości pocztówki. Te granice wystarczają zupełnie w normalnej praktyce amatorskiej na małą skalę.

Metoda pracy musi w każdej dziedzinie stosować się do narzędzia, którem się posługujemy, materjału, z jakim mamy do czynienia i celu, jakiemu ma służyć wytwór pracy, w tych więc kierunkach rozpatrzymy pracę minjaturowym aparatem najtańszego typu.

I. Narzędziem naszem jest aparat, dający obrazki mało co większe od formatu „uczciwego" znaczka pocztowego, więc musimy nawet nasze motywy dostosować do możliwości, jakie ten format w sobie kryje. Nikt nie stara się na znaczku pocztowym przedstawić mapy kraju tak szczegółowej, by zawierała rzeki, góry i miasta z możliwą dokładnością, bo wiemy, że wówczas musielibyśmy szczegóły te oglądać zapomocą lupy, o ileby wogóle dało się je odtworzyć zapomocą procesu graficznego.

A tymczasem pasją młodego amatora jest fotografowanie dalekich widoków górskich lub morskich, grup o kilkudziesięciu uczestnikach lub subtelnych mglistych krajobrazów aparatem 3/4 cm. Mały ten formacik wchłania drobne te szczegóły w obfitym nadmiarze, ale ich... nie oddaje, bo ani objektyw nie jest dostatecznie precyzyjny, ani emulsja błony dostatecznie drobnoziarnista, by potem pozwolić choćby przez lupę rozpoznać mikroskopijne szczegóły.

Zostawmy takie pełne szczegółów motywy kolegom, ruszającym na łowy ze starą kamerą 9/12 cm (i oni będą mieli z niemi sporo kłopotu) i ograniczmy się do pierwszoplanowych obrazków o dużych szczegółach, jak grupy kilku osób zbliska, fragmenty skał, okręty przy brzegu, krajobrazy o silnie akcentowanych detalach, słowem, wszystkiego, co jest duże, ostro odgraniczone od otoczenia, kontrastowe w oświetleniu, a nietylko uzyskamy piękne obrazy, ale i będziemy mieli z nich znacznie więcej czysto artystycznego zadowolenia, niż z dalekich i mdłych panoram i grup, w których już nie widać nietylko twarzy, ale nawet poszczególnych postaci.

Ale nie koniec na tem. Ograniczenie terenu pracy nie jest ograniczeniem istotnem, bo pozwala tem lepiej wykorzystać teren dostępny. Musimy pamiętać jednak także i o możliwościach konstrukcyjnych naszego aparatu. Kamera typu Box wyposażona jest zwykle w soczewkę (nawet nie objektyw, ale soczewkę, dobrze, jeśli skitowaną z dwu, a więc achromatyczną) o jasności około F/9 — F/11. Jasność więc, jak widzimy, niezbyt korzystna, nie pozwalająca na ekstrawagancje. Niema mowy o tem, by udało się nam zdjęcie w jesieni, bez słońca i do tego jeszcze w ponure popołudnie.

W takich warunkach nie wystarczy nowoczesny anastygmat F/3,5 i zmusi do wolnego zdjęcia migowego przez około 1/5—1/10 sek., a cóż dopiero nasz box o jasności F/11 i migawce działającej „na oko" przez jakieś 1/25 sek.

Ale bynajmniej nie jest powiedziane, że właśnie takie dni są przeznaczone do intensywnej pracy amatorskiej. Lepiej jest wówczas próbować swych sił w domu, fotografując kwiaty lub innego typu „martwą naturę" zapomocą zdjęć czasowych i małej przysłony (o ile nasz box ją posiada), zamiast ambicjonować się na zdjęcia migowe, których nie możemy absolutnie należycie naświetlić.

I jakość objektywu w aparatach tego typu pozostawia nieco do życzenia. Korekcja optyczna jest bardzo powierzchowna, z czego wynika, że o ile objektyw ten da wspaniałe wyniki przy zdjęciach dużych, ostro odgraniczonych przedmiotów (architektura, portret, duże grupy), o tyle zawiedzie tam, gdzie mamy mnóstwo drobnych szczegółów, gdyż nie odda ich dostatecznie ostro.

Wada ta nie powinna nas martwić, bo przecież tendencją nowoczesnej fotografji i kinematografji artystycznej jest zerwanie z nieznośnem suchem rysowaniem na obrazie każdego listka drzewa i każdego włosa ludzkiego, ale też i metoda pracy unika zbędnych szczegółów, czego wynikiem są obrazy zbliska, w jasnem słońcu, plastyczne, a lekko rozwiane w konturach, a więc mocno zbliżone do obrazów, jakie daje nasz box.

II. Materjałem, na którym pracujemy, jest z reguły przy małym formacie błona zwojowa w formacie 4/6,5 lub 6/9 cm. Otrzymujemy na niej albo obrazki 3/4 cm, albo 4,5/6 cm.

Błona zwojowa z Kopciuszka doszła do roli królewny w nowoczesnej technice fotograficznej dzięki niezmiernemu udoskonaleniu emulsji w ostatnich latach.

Dawna błona zwojowa, mało barwoczuła, gruboziarnista i o małej czułości ogólnej ustąpiła dziś miejsca błonie specjalnie drobnoziarnistej o wysokiej czułości i bezodblaskowości, a barwoczułość jej jest idealna, ba, coraz więcej mamy błon panchromatycznych (wrażliwych na wszystkie kolory, a więc i na czerwony). Czy błonę tę jednak mamy traktować tak, jak to czyniliśmy z dawniejszym materjałem negatywowym?

Otóż tu leży najważniejsza różnica techniki dużego i małego formatu, a mianowicie negatyw minjaturowy musi wyglądać zupełnie inaczej niż negatyw duży, przeznaczony w zasadzie do kopjowania stykowego lub bardzo umiarkowanego powiększenia. Negatyw minjaturowy nie może być absolutnie kontrastowy i nie może być nawet w najwyższych światłach (a więc miejscach w negatywie najczarniejszych) zupełnie nieprzeźroczysty, a zato nie śmie być

w najgłębszych cieniach (a więc miejscach w negatywie przeźroczystych) „szklisty" zupełnie, bez śladu rysunku.

Tak więc negatyw, uważany dawniej, przy dużym formacie za ideał, tu jest bezwartościowy i to jest zasadnicza różnica techniki dużego i małego formatu.

Powód tego jest jasny. Negatyw minjaturowy jest przeznaczony do powiększania, i to bardzo znacznego, bo zwyczajnie chcemy uzyskać co najmniej obrazek wielkości pocztówki, powiększając nie więcej, niż połowę obrazka 3/4 cm (druga połowa odpada zwykle na niepotrzebne dla kompozycji obrazu brzegi). A więc obrazek wielkości 2/3 cm powiększamy na format 10/15 cm, czyli pięciokrotnie, co odpowiada powiększeniu negatywu 9/12 cm na format 45/60 cm! A przecież małe te obrazki powiększamy nietylko na format pocztówki, ale i na formaty sięgające nieraz i 30/40 cm i więcej!

Jeśli więc nasz mały negatyw będzie silnie kryty w światłach przy szklistych cieniach, to przy tak znacznem zwiększeniu cienie stracą szczegóły i zostaną zupełnie zalane czernią strątu srebrowego na papierze powiększeniowym, zanim światło zdoła przejść przez silnie zaczernione światła. A nawet zwykle wogóle nie zdoła, bo ilość tego światła jest zbyt mała, by rozłożywszy się na znaczną powierzchnię powiększenia mogło opanować silnie zaczerniony punkt negatywu.

Tłumaczenie to nie jest z punktu widzenia nauki zbyt ścisłe, ale zato plastyczne, a to jest jego celem.

Nasz minjaturowy negatyw musi być tak kryty, by po położeniu go na arkusz zadrukowanego papieru pozwalał na odczytanie liter nawet w światłach, mimo ich zaczernienia, niemniej jednak nie może być szary i mdły.

Wynika z tego, że musimy używać klarowanie, ale nie twardo pracujących emulsyj błon (nasze błony krajowe postulat ten naogół spełniają), a przedewszystkiem obficie naświetlać, wybierając motywy plastycznie oświetlone, o silnie akcentowanych konturach i bardzo krótko i miękko wywoływać, by uniknąć nadmiernego zaczernienia świateł przy „pustych" cieniach.

III. Ze sprawą tą łączy się sprawa celu, do którego dążymy. Normalnie celem naszym jest negatyw przeznaczony do odbitek stykowych lub miernego powiększenia, tu zaś, w fotografji minjaturowej celem jest wyłącznie powiększenie, i to bardzo znaczne, aby zaś cel ten łatwo osiągnąć, musimy mu podporządkować negatyw. Używamy więc błon o drobnem ziarnie (naogół przeważna część błon postulat ten spełnia w dostatecznej mierze dla naszych celów), naświetlamy obficie, wybierając plastyczne, bliskie przedmioty zdjęcia, wywołujemy wywoływaczem niezbyt kontrastowo pracującym (zwyczajny Metol-Hydrochinon rozcieńczony taką samą ilością wody lub wywoływacze specjalne, podane w podręcznikach fotografji), wywoływanie przerywamy stosunkowo wcześnie, zanim światła zaczną się „zamykać", i uzyskujemy negatywy harmonijne, miękkie, ale nie mdłe, mało kryte, lecz wyraziste, zbyt jasne wedle pojęć dawniejszych i nienadające się do odbitek stykowych, ale wspaniałe do powiększeń.

Dr. Tadeusz Cyprian, C. F. K. P.

$\frac{20}{10}$ DIN?

Wrażliwość emulsyj fotograficznych na światło zależy nietylko od zawartości w nich związków srebrowych i od stopnia „dojrzałości" emulsyj, lecz także — co odkryto stosunkowo niedawno — od zawartości w nich pewnych organicznych związków siarki. Umiejętne dawkowanie tych związków siarki dozwala nadawać emulsjom tak wysoką wrażliwość na światło, jaką dawniej uważanoby za niemożliwą, a zarazem dozwala — mimo tej wrażliwości — utrzymywać wielkość ziarna strątu srebrowego w pewnych rozumnych granicach, bez których wartość praktyczna wysokoczułych emulsyj byłaby bardzo wątpliwa.



„Urodzaj" *Jan Bułhak, Wilno*

Jak wielki jest postęp przemysłu fotograficznego w tym kierunku, można ocenić z faktu, że przed wojną emulsja o czułości 10—12 stopni Scheinera uchodziła za normalną do zdjęć migowych, a czułość 16—17° Sch. była już niesłychanie wysoka; teraz zaś na emulsje o czułości 19—20° Sch. spogląda fotograf z lekceważeniem, a żąda w sklepie conajmniej 22—23° Sch., wiedząc zresztą z reklam fabryk, że niektóre wyrabiają nawet emulsje o czułości 30—36° Sch.

Te reklamy i te fantastyczne skoki cyfr, podających czułość emulsyj w stopniach senzytometru Scheinera, wpoiły w ogół fotografujących przekonanie, że niema rzeczy niemożliwych do ziszczenia i że za jakichś kilka lat emulsja o czułości 100° Sch. będzie czemś zupełnie naturalnem. Tymczasem jednak poczęło wychodzić na jaw, że te cyfry czułości skaczą nieco za szybko; że wprawdzie fa-

bryki umieją nadawać emulsjom czułość coraz większą, ale to zwiększenie czułości nie idzie równolegle z cyfrowem oznaczaniem jej w stopniach skali Scheinera. Inne słowami: fotografowie przekonali się, że cyfry czułości, podawane na opakowaniach emulsyj, niebardzo zgadzają się z istotną czułością, że zatem tych cyfr nie można przyjmować na ślepo.

Powody tego — bądźcobądź niemiłego — zjawiska były dwojakie. Przedewszystkiem senzytometr Scheinera, obejmujący ogółem dwadzieścia stopni, nie wystarczał już na dokładny pomiar czułości wyższych; radzono sobie zatem w ten sposób, że czułości, przewyższające tych 20°, oznaczono dalszymi stopniami tylko w przybliżeniu, to znaczy: ile stopni wykazałby senzytometr, gdyby



„Krajobraz" *Brat January Wilk, Dukla*

ich zawierał więcej niż dwadzieścia. Pozatem fabryki, wyrabiające emulsje o najwyższej czułości, stawiały nie bez słuszności żądanie, aby przy pomiarach uwzględniać także t. zw. „sferę niedoświetleń", czyli wrażliwość emulsji na najsłabsze działania światła, a nie wyłącznie tylko sferę naświetleń normalnych, czyli „odcinek prostolinijny krzywej gradacyjnej".

Brak tu miejsca na szersze przedstawianie tego, czem jest „odcinek niedoświetleń", a czem „odcinek prostolinijny" gradacji emulsyj; wspomnę zatem tylko, że na odcinku niedoświetleń każda emulsja oddaje tony przedmiotu fałszywie: skraca skalę, oddaje ją za miękko, poprostu połyka tony pośrednie. Tu właśnie zaczęła się rozbieżność w określaniu cyfrowem światłoczułości, trudno bowiem ustalić, od którego punktu zaczyna się wartościowa w praktyce część czułości emulsji, a do którego punktu gradacja jej jest „pusta". Ta rozbieżność ośmieliła niektóre, mniej poważne fabryki do interpretowania czułości

jak najkorzystniej dla siebie, a więc do podawania czułości swych wyrobów wyżej o kilka stopni nie posiadających praktycznego znaczenia.

Taka dowolność w oznaczaniu czułości spotkała się ze słusznym sprzeciwem zarówno ze strony naukowców, jak ze strony fabryk przodujących i ze strony konsumentów. Niemcy, posiadające rozwinięty przemysł fotograficzny i mające wrodzoną skłonność do normalizowania i „gleichschaltowania" wszystkiego, pierwsze podjęły próbę usunięcia tej dowolności, wprowadzając u siebie oznaczanie czułości emulsyj w stopniach „Din" (deutsche Industrie-Norm), a to cyframi we formie ułamków, w których licznik określa cufrę czułości, zgodną naogół ze stopniami Scheinera, w mianowniku zaś jest stale cufra 10, wskazująca właśnie na unormowanie czułości systemem dziesiętnym, aby rzec krótko, choć nieściśle.



„*Kozy*" *Napoleon Moszczyński*

Praktycznie zatem np. określenie czułości na $^{20}/_{10}$ Din oznacza, że dana emulsja ma dwadzieścia prawdziwych stopni Scheinera, że zatem należy ją naświetlać tak, jak teoretycznie wypada dla czułości 20° Sch.; podobnież inną emulsję o czułości $^{17}/_{10}$ Din należy naświetlać tak, jak wskazuje teorja dla 17° Sch., a zatem dwa razy dłużej, niż tamtą*).

Poza Niemcami nie przyjęło się to oznaczanie czułości emulsyj ułamkami „Din", a to z tego powodu, że system ten nie rozstrzyga kwestji, jaką część „odcinka niedoświetleń" wolno wliczać do oznaczania czułości, ukrócił on jednak w znacznej mierze fantastyczne skoki cyfr czułości wyrobów różnych fabryk. Sprawa określania czułości jest nadal otwarta, a załatwi ją ostatecznie dopiero któryś z wszechświatowych kongresów fotograficznych: może już nawet kongres tegoroczny w Paryżu.

Narazie wystarczy fotografującym, gdy przyjmą, że czułość danej emulsji w stopniach Scheinera jest taka, jaką podaje licznik w ułamku systemu „Din"; jest to dokładność zupełnie dostateczna w praktyce, gdyż drobne odchylenia wyrówna sama rozpiętość gradacji emulsji. *J. Świtkowski*, C. F. K. P., Lwów.

*) Odmiennie od poglądu autora przyjęta jest w całym świecie fotograficznym zasada, że dla przeliczenia stopni „Din" na „Scheinera" należy licznik i mianownik „Din" do siebie dodać, a więc np. $^{17}/_{10}$ Din = 17 + 10 = 27 stopni Sch. (Red.).

DROBIAZGI SPORTOWE

Na torze wyścigowym. Zdjąć samochód lub motocykl w szalonym pędzie nie jest wcale tak trudno, jakby się zdawało, sądząc po jego szybkości. Przedewszystkiem wcale nie trzeba na to migawek szczelinowych, regulowanych do 1/1000 sek, a z drugiej strony nawet taką migawką nie da się zrobić zdjęcia nawet miernie szybko idącego samochodu, jeśli zdejmujemy go z boku i z małej odległości. O trzech rzeczach trzeba tu pamiętać: o kącie zdjęcia, o szybkości pojazdu i migawki, oraz o ostrości.

Im mniejsza szybkość własnej migawki i im większa chyżość pojazdu, tem bardziej ostry musi być kąt, pod jakim zdejmujemy. Bo przy zdjęciu z boku pod kątem prostym auto ledwo mignie przed nami, podczas gdy to samo auto zdejmowane skośnie, zdaje się iść znacznie wolniej.

Migawka regulowana do 1/100 sek. wystarczy, jeśli zdejmować będziemy z odległości niemniejszej niż 15 m pod kątem ostrym i o ile możności na krzywiznach, gdzie auto zmniejsza znacznie chyżość.

Nastawia się na ostrożność w ten sposób, że w odległości 10—15 m obiera się jakiś punkt stały (kamień na drodze, słup, drzewo i t. p.) i ustawia się ten przedmiot ostro na matówce, poczem zakłada się kliszę i z ręką na spuście migawki czeka, gdy auto będzie mijać ten nasz punkt orjentacyjny, a wówczas robi się zdjęcie, które napewno będzie ostre i dobrze wycelowane.

Zdjęcia wioślarskie. Równolegle z żywiołowym rozwojem wioślarstwa w Polsce idzie i praca około fotografji sportowej. Wprawdzie woda i aparat niezbyt dobrze się znoszą przy bliższym kontakcie, ale zato wioślarze, śmigłe łódeczki i refleksy wodne dają obrazy ciekawe i wdzięczne.

Zdjęcia wioślarskie rozpadają się na dwie grupy — czysto sportowe (regatowe) i turystyczno-pamiątkowe (turystyka wodna, życie na przystani etc.). Tu zajmę się tylko pierwszą grupą jako czysto sportową.

Zdejmowanie łodzi na finishu na regatach jest trudne i niemal nie do przeprowadzenia, gdyż fotograf znajduje się w najlepszym razie na jakieś 80—100 m od zawodników i wówczas łodzie wypadają na kliszy jak muchy, niema zaś sposobności podejść bliżej bez wlezienia w wodę. Podjechanie zaś na trasę łodzią jest wykluczone bez awantury z sędziami biegu.

Toteż najlepiej jest pracować z góry w dół z jakiegoś mostu, o ile taki jest na trasie, a o ile nie, to albo postarać się o teleobjektyw, albo ograniczyć się do zdejmowania zwycięskich osad, podjeżdżających do pomostu.

Te obrazy nie będą wprawdzie tak emocjonujące, jak widok łodzi na finishu, ale zato będzie na nich coś widać.

O ile najbliższa z ścigających się łodzi jest nie dalej niż na 50 m, a brzeg jest nieco wyższy, tak, że łodzie nawzajem się nie zasłaniają, można pracować, pamiętając przy naświetlaniu, że woda daje silne refleksy i $^1/_3$—$^1/_5$ zwykłego „lądowego" czasu naświetlenia wystarczy w zupełności. Bardzo efektownie wyglądają zdjęcia podjeżdżających do pomostu zwycięskich łodzi, dekorowanie wieńcami, wynoszenie łodzi nad głową, słowem, wszelkie akcesoryjne czynności,

mające z fotograficznego punktu widzenia więcej uroku, niż sam wyścig. Należy tylko uważać na nienaganne techniczne wykonanie negatywów, by zniosły znaczne nieraz powiększenie.

Zdjęcia lekkoatletyczne. Sezon letni każe zainteresować się zdjęciami sportowemi w każdej ich dziedzinie.

Lekka atletyka obejmuje bieg, skok i rzut. Bieg można zdejmować albo na starcie równocześnie ze strzałem startowym, ustawiając się pod kątem skośnym przed zawodnikami na jakieś 10 m od nich tak, by skrajny zawodnik przebiegł tuż obok fotografa.

Migawkę należy ustawić na jakieś 1/100 a nawet 1/50 sekundy i nacisnąć w chwili zrywu zawodników z półklęczącej pozycji. (Zdjęcie takie ma często wartość dokumentu przy „falstarcie").

Efektowniejszy jest obraz na mecie (biegi krótkie — przy długich, zawodnicy przychodzą pojedynczo). Tu ustawić się najlepiej poza taśmą, ale nieco z boku, bo sprintera „wycelowana" w niego, postać fotografa, stojącego na linji biegu peszy, a pozatem może on „sforsować" fotografa po przerwaniu taśmy.

Tu jednak trzeba migawkę ustawiać na 1/250 sek., o ile nie na jeszcze szybszy czas, by ręce i nogi zawodników wyszły ostro. Nastawia się przytem na ostro na taśmę i naciska na migawkę w chwili jej przerwania przez pierwszego. Zdjęcia z boku przy taśmie wymagają 1/1000 sek., a i ta niezawsze wystarcza.

NIECO O FOTOGRAFJI KWIATÓW

Kwiaty w lecie. Lato ze swoją obfitością tanich kwiatów polnych, przedstawia ciekawe możliwości dla amatora. Pęk jakichkolwiek kwiatów ustawiamy w ten sposób, by ciemne kwiaty były na jasnem, a jasne na ciemnem tle, przyczem staramy się zdejmować je w słońcu, bo wtedy mają najlepszą modulację świateł i cieni. Nie należy zdejmować dużych bukietów, zbitych w jedną masę kwiatów, lecz wybrać kilka z nich tylko i zdejmować je tak, by się wzajemnie nie zasłaniały. Oczywiście trzeba podejść bardzo blisko i silnie przysłaniać. Np. objektyw do f : 18 z czterokrotnym filtrem żółtym naświetlać 2 sek. w pokoju, w słońcu popołudniu o 4 godz. Płyty i błony barwoczułe są do tych zdjęć najlepsze, zwłaszcza o ile chodzi o kwiaty koloru żółtego, niebieskiego i lila. Wtedy najlepiej jest używać także i żółtego filtra.

Kompozycje kwiatowe. Kwiat jest tworem lata i nieraz ma się ochotę prześliczne kształty jego uwiecznić na płycie, przyczem powstaje kwestja, czy zdejmować kwiaty na polu, czy też zerwane w flakonach.

Pierwszy sposób jest na miejscu, gdy się chce mieć pewnego rodzaju dokument botaniczny, ale zawodzi zwykle, gdy chodzi o zdjęcie artystyczne, bo na płytę dostaje się zbyt ostro obojętne dla obrazu otoczenie a pozatem kwiaty rzadko rosną grupami, no i wiatr uniemożliwia nawet w najspokojniejszy dzień dostatecznie długie naświetlenie przy małej przesłonie, jaka jest konieczna dla dostatecznej głębokości ostrości.

Dlatego najlepiej jest zerwane kwiaty zdejmować w pokoju, unikając jednak kompozycyj przedstawiających całe bukiety wraz z wazonami, bo o ile w malarstwie jest to ładne dzięki barwom, w fotografji jednobarwnej wcale nie jest zbyt ciekawe.

Kwiaty układa się tak, by na płycie otrzymać kilka tylko koron, przyczem oświetla się je ostro padającem z boku światłem na czarnem tle, przez co nabierają one plastyki a jeśli jeszcze damy im nieco światła od tyłu, otrzymamy rysunek w płatkach, co wartość zdjęcia podniesie.

Zdejmując je w pokoju, trzeba układać je tak by w kompozycji nie było znać zupełnie wymuszonego zestawienia, to też bukiet przyniesiony z kwiaciarni nie ma żadnej wartości dla fotografa. Kwiaty należy swobodnie rozłożyć w wazonie, czy urnie, tak, by całość miała dobre proporcje wysokości do szerokości, kwiaty powinny zwisać swobodnie, niesymetrycznie, część zaś może nawet leżeć obok wazy. Tło powinno być obojętne, szare, wzięte nieostro. Również nieostro powinna być potraktowana część kwiatów, aby tem bardziej kilka wyraziście z tła występujących, nadawało charakter całemu obrazowi. Należy unikać długich naświetleń, bo kwiaty wskutek więdnięcia (zwłaszcza świeżo po ścięciu) poruszają się zwolna, lecz stale. Płyty lub błony ortochromatyczne, żółty filtr i długie naświetlanie są bardzo wskazane; kto umie dobrze kombinować efekty świetlne, może kwiaty skropić wodą dla uwidocznienia rosy.

Przysłaniać objektyw trzeba dość silnie i starannie z tabelą w ręku obliczać czas naświetlenia, a wywoływać rozcieńczonym wywoływaczem, by uzyskać miękkie negatywy.

Słonecznik. Znacie Państwo wszyscy ten wielki, żółty talerz, krążący leniwie za słońcem, kołyszący się w podmuchach wiatru na wysokiej łodydze? Wygląda istotnie majestatycznie, więc i fotograf nie powinien przejść koło niego obojętnie. A zdjęcie to wcale łatwe. Nie trzeba szukać go daleko — wystarczy w niedzielę wybrać się na przedmieścia, gdzie małe domki czekają na swój kres, a z poza krzywych parkanów wychyla się właśnie nasz przyjaciel, słonecznik, witając nas uprzejmie swoją pyzatą twarzą.

Podejść z bliska, nastawić na ostro i do pracy. Ale nie jest to zbyt łatwo. Nastawianie na ostro z bliska z ręki jest skomplikowane, bo trzeba kamerę poruszyć dla założenia płyty i potem trudno jest trafić nią w to samo miejsce w powietrzu, w którem była przedtem, gdyż na odległość 100—150 cm nawet małe różnice w odległości od objektywu dają nieostrość. Najlepiej jest oprzeć kamerę o piersi (celownik lustrzany) albo o twarz (celownik Newtona) i starać się nie zmieniać pozycji ciała podczas zakładania płyty, to ostrość się utrafi.

Słonecznik jest żółty, więc jeśli nie chcemy, by stał się czarny, musimy użyć płyt barwoczułych, o ile możności z filtrem. Najładniejsze są młode słoneczniki, mające jeszcze świeże płatki. Padające zaś z boku słońce uwydatni strukturę ziarna, tak ulubionego przez naszych wschodnich sąsiadów.

Wydawca i Redaktor: Kazimierz Greger — Poznań, ul. 27 Grudnia 18.
Abonament roczny (za 12 zeszytów) zł 3.— płatny czekiem P. K. O. nr. 208 469.


Gevaert
BŁONA
EXPRESS SUPERCHROM
GEVAERT'A
prowadzi do najlepszych
rezultatów w fotografji.

Poco długo naświetlać



przecież kamera

„Kodak“ EKC 620

(rozmiar zdjęć 6 x 9 cm)

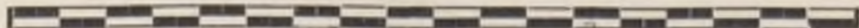
zdobyła sobie ogólne uznanie, gdyż jej objektyw **anastygmat f. 6,3** daje zawsze **ostre i dobre zdjęcia,** bez względu na pogodę lub porę dnia.

Cena tylko zł 65.—

Do nabycia we wszystkich większych fotoskładach

Dla zupełnej pewności fotografowania żądać tylko błon **„Verichrome“ 28°**

Kodak Sp. z o. o. — Warszawa, pl. Napoleona 5.



Tłoczono w Drukarni i Księgarni św. Wojciecha Sp. z o. o. w Poznaniu.